

Las formas de lo nuevo: revistas literarias digitales en Cuba y el caso de *33 y 1/3*

The forms of the new: digital literary magazines in Cuba and the case of 33 and 1/3

Laura Maccioni

Phd. en Literatura Española (University of Maryland), investigadora adjunta en CONICET y profesora en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Sus áreas de estudio abarcan las relaciones entre cultura y política durante las décadas del '60 y '70 en América Latina, con foco en el impacto de la revolución cubana en el campo intelectual y literario. Ha coordinado la edición del libro *Subjetivaciones y resistencias desde la cultura: articulaciones entre política, arte y comunicación en experiencias contemporáneas* (Córdoba: Lago Editora, 2020). Contacto: maccionilau@gmail.com Argentina

Recebido em: 29 de outubro de 2020

Aceito em: 4 de novembro de 2020

PALABRAS CLAVE:

Revistas digitales; Literatura;
Cuba; Siglo XXI; *33 y 1/3*.

KEYWORDS:

Digital
magazines ; Literature;
Cuba ; XXI century; *33
and 1/3*.

Resumen: A comienzos del siglo XXI y en un contexto de profundas transformaciones económicas, políticas y culturales una serie de revistas literarias que no contaban con la autorización oficial circularon en Cuba a través de medios de reproducción digital. El artículo analiza el caso de la revista *33 y 1/3*, proyecto editorial que buscó sustraer la literatura de su tradicional función cívico pedagógica, apelando para ello al lenguaje de los medios y la cultura de masas, tendiendo un puente hacia la literatura pop contemporánea y explorando el lugar del lector y del mercado en los procesos de legitimación literaria.

Abstract: At the beginning of the XXI century and in a context of deep economic, political and cultural transformations, some literary magazines that did not have official authorization circulated in Cuba through digital reproduction media. The article analyzes the case of the magazine *33 y 1/3*, editorial project whose main objective was to relieve literature from its traditional civic-pedagogical function, appealing to the languages of the media and mass culture, building bridges to contemporary pop literature and exploring the place of the reader and the market in the processes of literary legitimation.

INTRODUCCIÓN

En el año 2017 aparecía en la *Revista de la Universidad de México* un ensayo del crítico Gilberto Padilla Cárdenas cuyo propósito era ofrecer al público una introducción al campo de las revistas literarias cubanas. Comenzando por las míticas *Orígenes* y *Lunes de Revolución*, su recorrido terminaba descubriendo para el lector una serie de e-magazines que empezaron a circular en el espacio digital a partir del año 2000, constituyendo una singular experiencia de autoedición cuya significación cultural y política ha sido escasamente analizada. Si, como creo, urge examinar el impacto de estos proyectos literarios en la construcción de un espacio de participación civil independiente de la administración estatal, este ensayo se propone aportar a esa tarea analizando la revista *33 y 1/3*, una de las más notables dentro de ese conjunto de publicaciones.

El antecedente más importante de estas e-revistas es, sin dudas, el de *Diáspora(s)*, cuyas páginas fotocopiadas circularon clandestinamente entre 1997 y 2002. Desde los marcos conceptuales del postestructuralismo, este *samizdat* exploró las relaciones entre lenguaje y poder, diseccionando en particular el funcionamiento del estado cubano como el primer narrador de ficciones (Morejón Arnáiz, 2015; Silva, 2018; Dorta, 2013). Tras la finalización del proyecto *Diáspora(s)*, fue *Cacharro(s)*, cuyos nueve números se publicaron entre los años 2003 y 2005, la revista que continuó su gesto corrosivo. *Cacharro(s)* compartió con su antecesora no sólo la grafía, con esa (s) entre paréntesis que alude tanto a lo plural pero también a lo abierto, sino incluso algunos de los integrantes, como Pedro Marqués de Armas. También compartió la mayor parte de los insumos teóricos y las posiciones

políticas de *Diáspora(s)*, y es así que *Cacharro(s)* siguió, como su predecesora, teniendo al autoritarismo de Estado como objetivo principal de su crítica y marco general de reflexión intelectual. Pero a diferencia de la primera, *Cacharro(s)* no circuló de mano en mano, sino como documento en formato Word distribuido a través de los correos electrónicos; primer indicio de que, hacia comienzos del nuevo siglo, las condiciones de producción cultural en Cuba habían cambiado. La descomposición del antiguo bloque soviético a principios de los '90 ya había dejado al descubierto los límites de una economía centralmente planificada, forzando al Estado cubano a tomar medidas tales como la habilitación de empresas de capital extranjero en la isla, la promoción del mercado del turismo, la autorización de ciertas formas de trabajo por cuenta propia y el permiso de circulación de pesos convertibles. Pero tras el reemplazo de Fidel Castro por su hermano en el año 2006 estas transformaciones tendientes a la liberación de la economía se profundizaron notablemente. Bajo el gobierno de Raúl Castro se redujeron el empleo y los subsidios estatales, se autorizaron más rubros dentro del trabajo por cuenta propia, se fue ampliando relativamente el acceso a internet y disminuyeron los impedimentos burocráticos para el consumo interno de productos tales como computadoras¹, teléfonos móviles pero también de casas y automóviles – más

1 La compra de computadoras personales estuvo restringida hasta 2008 cuando el nuevo presidente, Raúl Castro, emprendió una serie de reformas económicas. En mayo de ese año, el gobierno autorizó la venta a los consumidores de bienes electrónicos como computadoras personales, reproductores de DVDs y teléfonos celulares. Aun así, la conectividad siguió siendo limitada: en 2012, según estadísticas oficiales cubanas, solo el 25,7 por ciento de la población era considerada usuario de Internet, aunque esta cifra también incluye usuarios de la intranet o red nacional de dominio.cu. (Recio Silva, 2013, 3).

allá de que muchos de estos bienes se encontraran lejos del poder adquisitivo medio de un ciudadano isleño. Todos estos factores, unidos al constante flujo de remesas enviadas a Cuba por familiares residentes en el exterior, a los dólares llegados por el turismo internacional, la constitución de negocios privados y el acceso a la información a través de medios que escapaban al control del Estado (por ejemplo los blogs) no solo impactaron a nivel social y económico, creando nuevas diferencias en un país que se caracterizó históricamente por el alto grado de homogeneidad social de su población (Hansing y Optenhögel, 2015; Torres, 2019), sino que, en el campo cultural, produjeron un efecto profundo (De Ferrari, 2017; Loss, 2013; Garbatzky, 2016) cuyas marcas pueden leerse en las publicaciones digitales que empiezan a circular, tales como la mencionada *33 y 1/3*, pero también otras como *The Revolution Evening Post* o *DesLiz*. En este sentido, los catorce números publicados por *33 y 1/3* entre 2005 y 2009, distribuidos gratuitamente a través de correos electrónicos, marcan un momento de ruptura con respecto a sus antecesoras *Cacharro(s)* y *Diáspora(s)*: a diferencia de éstas, *33 y 1/3* se caracteriza por un “aligeramiento” de su propuesta editorial que resulta de reducir en sus contenidos el peso específico de ciertos objetos de reflexión – el autoritarismo, la cultura oficial, la ideología de Estado –, optando en cambio por construir un vínculo con el lector en el que la interpelación está dada por su condición de consumidor de géneros de la literatura popular

y materiales propios de una cultura de masas que ha empezado a circular profusamente en Cuba a partir del nuevo siglo².

Es, entonces, dentro de este horizonte de transformaciones culturales que se inscribe el colectivo que publica *33 y 1/3*, y esa inscripción se traduce en ciertos rasgos innovadores que caracterizan tanto a la estética de sus páginas como al posicionamiento asumido en ciertos debates al interior del campo literario de la isla. Por su peso e importancia en la definición de la identidad de la revista, me concentraré en cuatro de esos rasgos, que abordaré en detalle en los párrafos que siguen. Ellos son:

1. Su adopción de los lenguajes de los medios y de la cultura de masas, evidentes tanto en el diseño como en la estética pop de la revista.
2. Su intento de aligerar o sustraer a la literatura de la función cívico-pedagógica a la que políticas culturales oficiales y la tradición la han reducido, y en relación a esto, su esfuerzo por desmontar la distinción jerárquica entre cultura letrada y cultura popular.
3. Su intención de funcionar como vía de entrada del archivo de la literatura pop –en especial, norteamericana y española– en la oferta de lecturas de la isla.

2 Desde principios del nuevo siglo, video clips, documentales, juegos, reality shows, series y películas extranjeras fueron ingresando en la isla en forma constante a través, por ejemplo, de la distribución y venta (ilegal, pero tolerada por el Estado) de lo que se conoce como “el paquete semanal”, que actualmente constituye uno de los principales consumos culturales de los cubanos. Y si bien la producción audiovisual norteamericana nunca estuvo del todo ausente en la televisión nacional (Leigh Farrell, 2019), el flujo de imágenes procedentes de la industria cultural internacional se aceleró notablemente con las tecnologías digitales de reproducción, y en ciudades como La Habana esa cultura de masas pasó a ser una experiencia mucho más cotidiana que excepcional.

4. Su exploración de las relaciones entre literatura y mercado, así como también el lugar del lector en los procesos de legitimación literaria.

MEDIOS, CULTURA DE MASAS Y ESTÉTICA POP: LITERATURA COMO EXPERIENCIA SENSORIAL

Si bien (salvo el número 5, publicado en 2006) *33 y 1/3* está firmada por el colectivo de jóvenes que lleva el mismo nombre y del que participaron, entre otros, Jorge Enrique Lage, Elena V. Molina, Lizabel Mónica y Daniel Díaz Mantilla, este e-zine fue una iniciativa dirigida por el escritor Raúl Flores Iriarte. Junto a Jorge Enrique Lage y Adriana Zamora, Flores Iriarte había sido el animador de Espacio Polaroid, peña que a principios del siglo XXI había albergado una serie de experiencias en las que se mezclaban proyecciones de video clips, cortos de ficción, performances, lectura de textos literarios y entrevistas a escritores invitados. Una suerte de “homenaje” a ese momento de intensa producción cultural – y al mismo tiempo, un reconocimiento de su carácter precursor de la revista – puede leerse en el primer número. “Expediente Polaroid” – tal el título del texto – es una crónica a dos voces firmada por Jorge Enrique Lage y Raúl Flores Iriarte que, a manera de “flashes” fotográficos, busca dar, aunque sea fugazmente, acceso a lo vivido en ese espacio, cuyo nombre se debe a la convicción de que “para orientarse en un mundo que sigue fluyendo más allá de [la] memoria”³ no

3 La revista no tiene paginación, en ninguno de sus números. Por lo tanto, en las citas que se transcriben se consigna número de la revista y año, pero no el número de página.

hay sino revelaciones instantáneas; fogonazos que iluminan por un instante la comprensión de la realidad para desaparecer casi inmediatamente.

Esa sensibilidad hacia lo fugaz y lo olvidable de los autores tiende más de un puente hacia la fascinación que el pop tiene con la industria cultural como cultura de consumo y descarte. No solo en los contenidos de *33 y 1/3*, sino también en su estética visual permea esa sensibilidad. Basta ver las fotografías en sus páginas para comprobar el juego con la iconografía pop que satura esas imágenes, tomadas casi siempre por los propios integrantes del equipo a ellos mismos. Igualmente, cuando se opta por la intervención de fotografías ajenas, se seleccionan aquéllas que ya forman parte del archivo visual *mainstream*, como la célebre foto de The Beatles tomada por Robert Freeman, elegida para ilustrar la tapa del primer número de la revista. Asimismo, el cruce constante con la música es otro de los rasgos característicos de la publicación, y de hecho *33 y 1/3* debe su nombre a que se concibe a sí misma como si fuera un disco de vinilo que se escucha a esa misma cantidad de revoluciones por minuto (aunque también es un guiño al célebre disco que George Harrison grabó en 1976). No busca, por tanto, ser un material de solo lectura, sino una *experiencia sensorial* más amplia. Los contenidos de la revista están organizados como si de una grabación musical se tratara. El índice, por ejemplo, no lleva ese título, sino una instrucción de uso: “Play”, dice el índice del número 1; “On”, indica el del número 2. En todos los números, “Replay” es la palabra que aparece cuando finaliza cada uno de los artículos. “All lyrics©2006 33y1/tercio Productions”, advierte a partir del número 3. La presentación del equipo de redacción remeda al

de una banda de rock: “guitarras, bajo, batería, redacción: 33 y 1/3 (no usamos sintetizadores, just like...).” Otras veces, como en el número 3, que se publica desdoblado en el año 2006, la referencia es al mundo de la producción audiovisual, y entonces la primera parte de la revista lleva por título “toma 3” y la segunda “toma 14”. El número 4 (sin fecha de edición) vuelve al registro musical y su editorial explicará la organización formal de las dos entregas del anterior número 3 diciendo que fue realizado de un modo parecido al álbum *Anthology* de los Beatles, esto es: con “material sobrante de las sesiones de grabación de los tres primeros lps”; aunque también podría ser, se desdice, que fuera hecho con “material totalmente nuevo, enmascarado como sobras, o sobras, enmascaradas como material totalmente nuevo”, y continúa dando más opciones del mismo tipo. El número 14 (2010) también está dividido en dos entregas: la primera, organiza su índice en “Side A” y “Side B”; la segunda presenta el índice de textos publicados ordenados como si fueran “tracks”. Asimismo, en los editoriales de 33 y 1/3 aparecen con frecuencia referencias a otras revistas dedicadas al mundo de la industria de la música, el entretenimiento y el video como *Billboard* (en el editorial del número 2), o al hardrock y el heavy metal como *Revolver* (en el del número 4).

Además de esta constelación de referencias que se expande desde la literatura hacia la música y la producción audiovisual, 33 y 1/3 hizo algo completamente innovador en el campo cultural cubano de entonces, que fue lanzar un blog cuyo primer post data del 1 de enero de 2005, blog que a

la fecha todavía puede visitarse⁴. Allí están publicados todos los números de la revista y dos videos de factura casera que acompañaron su presentación. Si bien, como dijimos al comienzo, el acceso a internet era extremadamente limitado en ese momento, corresponde destacar este gesto que aspiraba a poner la revista a circular fuera de la isla sin pasar por la revisión y permiso previo de las autoridades culturales, eludiendo así las regulaciones legales que prohíben la actividad editorial independiente⁵. También se consignaba un correo electrónico para contactar al equipo de *33 y 1/3*, sea para solicitar el envío de la revista, sea para contribuir con material potencialmente publicable.

LA RELACIÓN CON LA CULTURA LETRADA Y CON LAS INSTITUCIONES: UNA REVISTA MENOS

Desde su primer número, e incluso desde el título mismo, la revista declaraba su voluntad de abandonar el espacio de la cultura letrada y sus reglas de legitimación institucional para conectar la escritura con las innovaciones que estaban experimentando otros lenguajes. En esa primera entrega, *33 y 1/3* abría con una suerte de editorial, que, siguiendo con la analogía del disco, llevaba por título “Play”. Allí la revista informaba al lector que no era en el territorio de la letra escrita en donde el proyecto aspiraba a instalarse, sino en el de un lenguaje en el que convergían música, literatura y audiovisualidad:

4 Disponible en <https://revista33y1tercio.blogspot.com/>. Acceso el 19 may.-21.

5 Así, por ejemplo, en un posteo de octubre de 2009 en la revista digital *DesLiz* puede leerse: “Suspenden presentación de revista *Desliz y 33 y 1/3* en La Habana: Nuestra postura” (S/A, 2009)

las palabras
se transforman en jpgs,
en tiffs,
en mp3s,
adquieren alguna proximidad con el videoclip
con el tiempo de 3 minutos de una canción
en
la
radio (2005)

Esta voluntad de derribar las fronteras de los lenguajes se traduce también a nivel institucional. La revista se coloca en un espacio de enunciación que se sale del lugar específico que las autoridades culturales de la isla han asignado para su circulación a las otras revistas del campo literario cubano, allí donde podrían entrar en diálogo o en debate dentro de ciertos márgenes que fijan los límites de las controversias y hacen que las discusiones se desarrollen por carriles previsibles. *33 y 1/3*, en cambio, quiere fugarse de ese lugar común. Dice en el editorial del primer número:

33 y 1/tercio no quiere ser una revista más
33 y 1/tercio no quiere ser una revista
(¿pasar revista? ¿revisionista?)
simplemente trata de escapar de líneas
(no por grande el concepto se amplían los horizontes)

33 y 1/tercio quiere ser una revista menos

En tanto revista “menos” *33 y 1/3* se concibe como una publicación que no añade, sino que sustrae sus textos de la función de abastecer el gran archivo de la historia y la literatura nacional. No quiere pasar revista ni revisar los

orígenes, sino escapar de las líneas que fijan los recorridos autorizados dentro de ese archivo. Más aún, este escape conduce incluso fuera de los límites de la lengua española y la tradición de la literatura hispanoamericana: en las páginas de sus 14 números, la presencia de autores norteamericanos es notable, incluyendo nombres que van desde la Beat Generation hasta la Generation X. Esa presencia de la literatura norteamericana debe leerse también como una voluntad de ingreso de la cultura de la globalización occidental, habida cuenta de que hasta 1991 Cuba había construido sus vínculos fundamentalmente con la Unión Soviética y los países de Europa del Este, forjando en esa trama una verdadera “comunidad sentimental soviético-cubana” (Puñares Alpízar, 2012) materializada en una cotidianeidad poblada de objetos significantes y referentes culturales que venían del otro lado de la Cortina de Hierro (Yoss, 2004).

Pero además, en la revista se evidencia el corrimiento del eje que, en sus políticas de administración cultural, el Estado revolucionario trazó históricamente alrededor de objetivos tales como la promoción de la educación, la elevación moral y el acceso a la tradición cultural nacional (Kumaraswami, 2007, 2016). El eje sobre el que se alineaban Literatura, Nación y Formación cívica se ha roto, y los esquemas perceptivos de aquello que pretensiosamente se llamaba “cultura universal” han sido reemplazados por un sensorium marginal que permite captar un “multiverso cultural atomizado”; un sensorium que sobra y que ha sido configurado a partir de las sobras. Dice en el editorial del número inaugural:

pop lit, thrash writing, paperback writers,
splatterlight fiction
[...]
percepción atomizada de multiverso cultural atomizado
ampliar las fronteras que una vez fueron impuestas
Borrarlas (2005)

Pero además ese espacio exterior, de sobra, es también el lugar al que son confinados los ignorados por el canon oficial, representantes de distintas avanzadas vanguardistas en la literatura cubana. Declaran en el editorial del número 11:

Borrar el Antes no significa borrar los antecedentes, sino que significa la eliminación de ese culto al pasado, a cierto pasado construido por decantación y exégesis de hechos que se supone esenciales, un pasado pesado que se pule y enaltece o reprueba y olvida, como en un Ministerio de la Verdad [...] No es el juego en sí, sino quién dicta las reglas. [...] El quórum compuesto por unos pocos, que deciden qué ejemplos seguir y cuáles obviar. Ignorar a un *rara avis* como Virgilio Piñera, podría ponerse como ejemplo. O Reinaldo Arenas.
O Guillermo Cabrera Infante.
Y Carlos Victoria.
Y Lorenzo García Vega.
Y Juan Abreu.
O Rolando Sánchez Mejías.
Etcétera. (2008)

Ahora bien, ¿qué podría unir a estos nombres con el proyecto editorial de los participantes *de 33 y 1/3*? Podría aventurarse que esos referentes también habían, a su manera, incursionado por los territorios de la trash culture – pienso en la parodia pop del discurso de la moda femenina en *Que trine Eva* de Reinaldo Arenas, o en las páginas cuasiporno de *Antes que anochezca*; en

el cine de Hollywood y la chismografía de las stars en las reseñas de Cabrera Infante, o en las exploraciones distópicas de Juan Abreu en su novela de ciencia ficción *Garbageland*. Creo, también, que otra explicación posible podría condensarse en las palabras de Carlos M. Luis cuando hablaba de su amistad con Lorenzo García Vega: “Gracias a su incesante interés por todo lo que signifique renovación he podido encontrar ‘un compañero de viaje’ en lo que también forma parte de mis curiosidades intelectuales” (2001, 55). Sin embargo, más allá de ese interés mutuo por la renovación sobre la que se fundaría la elección de los compañeros intelectuales, habría que resaltar el factor tal vez más importante en estas decisiones: el hecho de que *33 y 1/3* comparte con esos autores borrados del canon literario nacional el mismo rechazo a la tradición afirmativa de la cubanidad, el mismo gesto corrosivo de la ontología poética nacional presente en *Diáspora(s)* y en *Cacharro(s)*, pero también la misma apertura cosmopolita, apertura señalada en numerosas oportunidades por Rafael Rojas en sus ensayos sobre la vanguardia (2013, 8-9).

Pero no sólo escritores estadounidenses y cubanos son referentes privilegiados. Se destaca también la presencia de autores del mundo de habla hispana, seleccionados de acuerdo a criterios similares: por un lado, está la vertiente que adscribe a una estética pop (Ray Loriga, Vicente Luis Mora, Alberto Fuguet, Rodrigo Fresán), cuyos autores beben a su vez de las mismas fuentes de la novela norteamericana que, como hemos anotado más arriba, inspiran al equipo editorial de la revista. Por otro, también están presentes escritores cuyos nombres están asociados a la experimentación propia de las vanguardias (César Aira, Roberto Bolaño).

En síntesis, el resultado de todas estas remisiones textuales y culturales es un imaginario en el que la descompresión del peso de lo que Gilberto Padilla Cárdenas llama el “factor Cuba” (2014) queda vinculada estrechamente no solo a las aventuras vanguardistas sino también a la cultura pop – en particular la cultura audiovisual y digital. Son numerosos los estudios críticos que han advertido cómo incidieron en el aligeramiento del peso de la retórica nacionalista y/o socialista las operaciones desustancializantes de la vanguardia; sin embargo, quisiera destacar de qué manera este acercamiento a la estética del pop que venimos apuntando contribuye también a la disolución de los mitos que encarnan la definición de lo cubano. En este punto, creo que esta revista, como otros proyectos de los escritores de la llamada Generación Cero, erosionan esos símbolos a través de una escritura que pone en evidencia que los mensajes socialmente más significativos y con mayor impacto en la configuración de las subjetividades contemporáneas no se nutren de ninguna sustancia original sino que ahora están ocurriendo *en* el lenguaje fugaz de los medios, lenguaje que circula a través del consumo de productos de la industria cultural global.

INTRODUCCIÓN DEL ARCHIVO DE LA LITERATURA POP EN LA ISLA:
LO QUE SE ESCRIBE “AQUÍ Y AHORA”

Si bien no es posible recorrer aquí la totalidad de las páginas de los 14 números de *33 y 1/3*, sí podemos seleccionar algunos de los artículos publicados que permiten ilustrar los argumentos que venimos proponiendo. Por la centralidad que ocupa en el proyecto editorial de la revista, en la

selección que propongo tiene un lugar destacado la literatura norteamericana, en particular aquella que, en el linaje de la Beat Generation, comenzó a publicarse a partir de los 90 – las llamadas Generation X y la Next Generation⁶. Esa centralidad se evidencia no solo como marca estilística en la propia escritura de autores como Jorge Enrique Lage o Raúl Flores Iriarte sino también en la publicación, a lo largo de todos los números, de textos pertenecientes a autores tales como Bret Easton Ellis, Douglas Coupland, Ronald Sukenick o Kurt Vonnegut. Asociada a los movimientos contraculturales, la crítica a un modo de vida modelado por los medios, la sociedad de consumo y las formas presentes de la enajenación humana, si la literatura norteamericana conecta con la revista se debe a que el colectivo *33 y 1/3* encontraría allí una caja de herramientas para pensar la condición de la cultura en el mundo contemporáneo. Pero, ¿qué quiere decir “mundo contemporáneo”, dónde queda éste? Los editores presentan sus coordenadas

6 Se conoce como Beat Generation a un grupo de poetas y escritores que publicaron en Estados Unidos después de la segunda guerra mundial, haciendo de los valores del estilo de vida norteamericano – el consumismo, el conservadurismo moral, la represión sexual, el materialismo – su principal blanco de ataque. En contraste, escritores como Allen Ginsberg, Jack Kerouac y William Burroughs pregonaron una regeneración espiritual en conexión estrecha con una profundización de la experiencia sensorial ligada a la libertad sexual, las drogas y la apropiación de formas musicales y artísticas propias de la cultura popular. En cuanto a la Generation X, su nombre está ligado a la novela *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991) de Douglas Coupland. La etiqueta hace referencia a una cohorte nacida a mediados de los 60, cuya infancia coincide con el giro hacia políticas monetaristas, la aparición de las nuevas tecnologías, la epidemia del Sida y la liquidación del empleo estable y los beneficios sociales propios del estado de bienestar. Entre sus figuras más destacadas en el campo de la literatura norteamericana suelen mencionarse a David Foster Wallace, Bret Easton Ellis y Douglas Coupland. La Next Generation, que en los artículos publicados por *33 y 1/3* aparece más como una interrogación que como una descripción concreta, aludiría a la literatura que sigue después del auge y declinación de la Generation X.

desde el primer número, en el que ni más ni menos que tres de sus artículos están dedicados a ubicar a los lectores de *33 y 1/3* en una cartografía que se traza atendiendo a un eje espacial y otro temporal. Con la reproducción de estos tres ensayos, la revista deja en claro su lugar en ese mapa, que consiste en funcionar como vaso comunicante o puente que conecte con los centros de la cultura global, fundamentalmente Estados Unidos (eje espacial) y sincronice la temporalidad de la isla con esa actualidad que los tres textos buscan nombrar con las palabras nuevo, new, next, post (eje temporal).

El primero de los tres artículos pertenece al escritor chileno de novelas de ciencia ficción, guiones televisivos y artículos periodísticos Francisco Ortega, y lleva por título el de una canción de Pink Floyd, “¿Hay alguien allá afuera?”. La pregunta da pie al intento de recorrer la literatura contemporánea haciendo foco en lo que Ortega llama los “nuevos nombres”. Éstos, dice, corresponden a autores muy jóvenes que comienzan a publicar después de que la curva del éxito editorial de la llamada Generation X norteamericana ha declinado. El criterio de selección para realizar este inventario es absolutamente personal, y obedece a las preferencias del autor antes que a una efectiva documentación de “lo que hay afuera”. Se trata de escritores que, a juicio de Ortega, “redactan las pautas hacia donde se moverá la literatura en las próximas décadas”. El español Eloy Fernández Porta, el mexicano Gerardo Sifuentes, el italiano Niccolò Amanitti, el británico Alex Garland y norteamericanos en abundancia, tales como Michael Chabon, Chuck Palahniuk, Jonathan Franzen, Nick McDonell y Jonatan Safran Foer, entre otros, son invocados como exponentes de esa proyección hacia lo nuevo que Ortega sitúa en la

confluencia de expresiones de la cultura popular entre las que incluye el punk, el hip hop, los videojuegos, la cultura de la hamburguesa, las historietas, la ciencia ficción y el género detectivesco, entre otros.

El mismo entusiasmo hacia las expresiones de una literatura que sigue el ritmo de lo nuevo se destila en el artículo de Rodrigo Fresán, “New American Cookbook. El aquí y el ahora de veinticinco libros cardinales”. Tal como da a entender el título, se trata de una “antología personal” de la literatura que se produce en ese “aquí y ahora”, demostrativos que remiten respectivamente a un lugar específico – Estados Unidos – y un tiempo – la franja que va desde mediados de los ’90 hasta el 2004. Otra vez aparecen los mismos nombres que los otros dos artículos ponen en primer plano: Bret Easton Ellis, Jonathan Franzen, Chuck Palahniuk, David Foster Wallace, Jeffrey Eugenides.

El tercer artículo, “Nuevos cronistas del planeta de los simios”, pertenece a quien fuera codirector de la revista española *Quimera*, Juan Trejo Álvarez. A diferencia de los otros dos anteriores, este ensayo ofrece no solo un recuento de títulos y autores de la literatura norteamericana más reciente, sino además un esfuerzo por elaborar una lectura crítica. También aquí se busca dejar constancia de la emergencia de un grupo de autores a los que “algunos han denominado la next generation”: “David Foster Wallace, Jonathan Franzen, Chuck Palahniuk, Jeffrey Eugenides, Lorrie Moore, A. M. Homes, Ethan Canin, Jonathan Lethem o Dave Egger”. Estos escritores, dice Álvarez, comparten las mismas lecturas teóricas –“los postestructuralistas franceses (Barthes, Derrida, Foucault...) y los narradores posmodernos norteamericanos (Pynchon, Barth, Gaddis...)”– y el mismo reconocimiento a

Don DeLillo como “el más destacado pope literario de su generación, aunque no el único”. Comparten, asimismo, “la sensación de enajenación ante un mundo que no sólo no comprenden, sino del que saben de antemano que no pueden dar respuesta, así como la necesidad [...] de encontrar mediante sus narraciones un espacio moral e íntimo en el que poder existir socialmente sin desaparecer en la vacuidad eléctrica imperante”. Se trata de una escritura que resiste a la “tiránica cultura del entretenimiento”, aun “a sabiendas de que su trabajo tiene todos los números para convertirse, con suerte, en parte de la gran rueda que no cesan de señalar”. “¿Qué hace uno cuando la rebelión posmoderna se convierte en una institución de la cultura pop?”, se pregunta David Foster Wallace, citado por Álvarez. El artículo deja así constancia de una preocupación frente al riesgo de que el componente crítico de esta literatura posmoderna, que se nutre de la cultura popular, sea apropiado y desactivado por las versiones más afirmativas del pop. Los ecos de esa preocupación, en la que resuena algo de esa “angustia de contaminación” que Andreas Huyssen, señala como la causa de la “gran división” entre arte elevado y cultura de masas (2002) vuelven a escucharse en otro momento de ese mismo primer número de la revista: en el *dossier* que lleva por título “Expediente King”.

LITERATURA, MERCADO, Y EL LUGAR DEL LECTOR EN LOS PROCESOS DE LEGITIMACIÓN

La presentación de este dossier en el primer número de la revista habla por sí solo del interés que el colectivo *33 y 1/3* tiene en dar cuenta de las posiciones

que se enfrentan en ciertos debates contemporáneos: el reconocimiento de las posibilidades de innovación y democratización cultural que ofrecen los lenguajes de los medios versus la crítica hacia la producción serial y mercantilizada de sus mensajes; el reconocimiento de los márgenes de libertad subjetiva que se despliega en el acto de consumo cultural versus la denuncia a las formas de control ideológico en las sociedades capitalistas.

El dossier comienza con un artículo publicado en *ABCnews*, que recoge las repercusiones del “Premio a la contribución distinguida a la literatura norteamericana” que la Fundación Nacional del Libro otorgó en 2003 al escritor Stephen King. A continuación, se reproduce la nota que Harold Bloom publica en *Los Angeles Time*. Como es de esperar, el destacado crítico de Yale apunta con artillería gruesa contra la decisión de premiar al autor de bestsellers como *Carrie* o *Cujo*, y la califica como “*otro hito del indignante proceso de entumecimiento de nuestra vida cultural*”. “La industria editorial cayó muy bajo al conceder a King un premio que anteriormente había otorgado a los novelistas Saul Bellow y Philip Roth y al dramaturgo Arthur Miller” – reprocha Bloom – “Al hacerlo, lo único que se reconoce es el valor comercial de sus libros, que se venden por millones, pero no hacen nada por la humanidad excepto mantener a flote el mundo editorial”. Esta consagración de una literatura por la vía de un público masivo de lectores coloca en el centro del debate un tema que reaparece una y otra vez en la revista, y que no casualmente es presentado en este primer número que venimos analizando: el valor de la literatura popular – calculado en términos de preferencias del público y no de la autoridad de los expertos – y la función

mediadora del mercado editorial en los procesos de formación de ese valor. De hecho, en el mismo *dossier* la revista reproduce (traducida al español) una respuesta a la posición de Bloom cuyos argumentos giran alrededor de estas cuestiones. El texto está firmado por Jeff Zaleski, uno de los editores de *Publishers Weekly*, prestigiosa publicación dedicada exclusivamente al mundo editorial y a todo lo que concierne la industria del libro (agentes literarios, reseñas, lanzamientos, librerías etc.). Dice Zaleski:

La literatura, incluso la gran literatura, puede aparecer en cualquier género, además de ser parte de la “ficción literaria”. Pero muchos de nosotros no estamos familiarizados con los “géneros”, porque no los leemos (quisiera saber cuántos de los que objetan la medalla a King, incluido Bloom, han leído seriamente su trabajo). Muchos de nosotros no leemos, y menos estudiamos, a los escritores comerciales de bestsellers [...]. No estoy sugiriendo que sólo publiquemos determinados géneros en particular o éxitos comerciales, o que dejemos de leer “literatura”, sino que aprendamos más de nuestro mercado estudiando (leyendo) lo que la gente quiere.⁷

El mismo gesto de legitimación de la literatura popular y los géneros masivos vuelve a repetirse en varios números por la revista. Tomo como ejemplo el ensayo “Literatura clase Z”, del chileno Álvaro Bisama, publicado en el número 9 (2007). En esta defensa de lo que Bisama llama “literatura basura” el chileno se apropia de los adjetivos con los que la crítica descalifica a “los subgéneros menores” e invierte su signo para reivindicar no sólo a esa literatura “clase Z”, sino también a sus lectores:

⁷ No se consignan los datos de la fuente original.

Pero la basura está ahí. Detrás de todo. [...] Gente que asuela San Diego, Franklin, la Plaza O'Higgins en Valparaíso. Adolescentes que crean sus propias páginas web para piratear lo que les gusta [...] Fanáticos de películas de karate. Adolescentes góticas que escriben mejores diarios de vida que los de Melissa Panarello, que el de Catherine Millet. Señoras y señores que esperan ficciones obscenas para alegrar sus noches. Gente que quiere cadáveres y zombies, vampiros y romanticismo barato. Gente que quiere hard boiled, splatter punk, porno suave y duro.

Ese público está ahí: es el lado oscuro de los que compran en las librerías de Providencia, los hermanos gemelos de los que van a la Feria del Libro, a la del Forestal, a la de la Estación Mapocho. Ese público y las ficciones que puede o no desear son invisibles, etéreos, porque ni los piratas hacen libros para ellos. Pero están ahí. Al acecho. Y la mejor literatura viene de donde menos se la espera. Si no, basta pensar en Borges, que adoraba a Mark Twain y a Lovecraft, pero que se saltaba olímpicamente a casi todos los rusos, optando por lo menor, por los perdedores y los olvidados, por esa legión de ficciones silenciadas que son en realidad el mejor patrimonio de nuestra mala memoria.

Este reconocimiento de las elecciones del público de masas en los procesos de asignación de valor cultural, elecciones que pasan por alto las reglas que, desde el punto de vista de la autonomía, rigen el campo literario, viene acompañado en la revista de una segunda operación de jerarquización, esta vez de la productividad específica de los actos de consumo cultural, de la lectura como momento configurador de nuevos sentidos que haría imposible seguir pensado en el lector como un sujeto pasivo. No de otra cosa hablan el artículo de Andrés Torres Guerrero, "Reescribir tejiendo o leer relacionando", publicado en el número 5 (2006), y el de Vicente Luis Mora publicado en el número 8 (2007), "¿Postmodernidad? Narrativa de la imagen, next-generation y razón catódica en la narrativa contemporánea". No hay

lugar aquí para profundizar en esos dos textos, pero el epígrafe del editorial del número 8 de la revista, que corresponde a una cita de Juan Villoro, lo dice todo. Ese epígrafe reza así: “La suerte de una literatura depende de la forma en que es leída”. Seguidamente, el cuerpo del editorial explora una de las ideas centrales en el postestructuralismo, que es la de la lectura como escritura, como el lugar de la irrupción de una subjetividad que trastorna al texto y lo reescribe, en un proceso abierto, contingente, imprevisible. Esa recuperación del sujeto, que lejos de ser concebido como efecto de códigos y estructuras es pensado ahora como un actor que, poniendo en juego su deseo y su memoria, construye el texto que lee, no tiene que ver con la ideología pequeño burguesa, tan denostada desde las políticas culturales oficiales, sino con una idea molecular de lo político, con fugas que no pueden ser capturadas por ningún dispositivo de representación (de ahí que el editorial cite también a Carlos Aguilera). Interesa destacar aquí el lugar privilegiado que se le confieren a los recursos de la web para emprender esta “política de lo personal” que permitiría imaginar otras formas de lo comunitario:

En estos días la frase “si quieres cambiar el mundo empieza por cambiarte a ti mismo” se repite en internet en espacios tan sui géneris como la bitácora o blogosfera. El blog, así como la misma internet, apuntan hacia una política de lo personal, y aquel que se atreva a acotar aseveraciones tales como “la poca efectividad política de la desintegración” y frases parecidas, debe tener en cuenta una visión más actual de la historia, la visión que comienza y termina contemplando la factibilidad del actor social, porque lee el cuerpo social desde la complejidad y la fractalidad más que desde la pirámide. Y ningún gesto es subestimable (Editorial del número 8, 2007).

Este reconocimiento de la libertad desplegada por el lector es también un signo de las transformaciones que están ocurriendo en el lugar del intelectual: tanto el lugar de mediador frente a la cultura letrada que ocupó tradicionalmente como su autoridad para producir definiciones legítimas acerca de lo social están siendo desplazados ahora por estas expresiones que surgen desde actores de la sociedad civil, como el propio colectivo de *33 y 1/3*. Pero además, si históricamente los intelectuales cubanos desempeñaron un rol fundamental en la producción de relatos acerca de lo nacional, *33 y 1/3* deja en claro que ese relato se ha fisurado, y en su lugar aparecen nuevos actores que construyen relatos mucho más heterogéneos, plurales y diversos.

PALABRAS FINALES

¿Qué leemos cuando leemos *33 y 1/3*? ¿Qué leemos en esos artículos que la revista decidió publicar, pero también, qué podemos inferir de sus elecciones estéticas, de la relación que estableció con la cultura nacional y con la extranjera, qué nos dice el hecho mismo de su existencia – apuesta fuerte, si se considera que se trató de una iniciativa fuera de la ley? Podemos esbozar algunas respuestas que tracen un mapa de ruta para comenzar a explorar, a través de este caso en particular, algo de ese universo proliferante de publicaciones digitales y blogs que comenzaron a disputar el espacio público en Cuba a principios del nuevo milenio. Así, al cabo de este recorrido podemos afirmar que *33 y 1/3* puso en evidencia las transformaciones en la subjetividad de los más jóvenes, así como también su voluntad de crear

una agregación comunitaria en base a afinidades estéticas que fueron construyéndose en los primeros años del siglo XXI con los materiales de una cultura que, aun con limitaciones, circulaba a través de los nuevos medios de reproducción técnica. Una primera consecuencia de esto es que la revista puso en escena un hecho hasta el momento sistemáticamente elidido en los debates sobre políticas culturales de las instituciones oficiales, pero que, según fue avanzando el proceso de apertura en la isla, se fue volviendo más y más acuciante: ahora estas políticas no solo debieron responder a ese enemigo tradicional que representó la cultura norteamericana, apostando para ello a la construcción de una conciencia revolucionaria – imposible no recordar aquí al Calibán retamariano –, sino que debieron reconocer un hecho que estaba ocurriendo pese a todas las medidas de restricción: la circulación transnacional del imaginario del capitalismo⁸. El desafío que este nuevo repertorio simbólico planteó a las autoridades culturales permite entender desde dónde las instituciones oficiales leyeron estas iniciativas independientes

8 En el cierre del VII Congreso de la UNEAC, el Ministro de cultura Abel Prieto, en línea con los postulados de la llamada “Batalla de las ideas”, señalaba el papel fundamental que debían desempeñar las instituciones culturales cubanas:

“Es muy importante que el Congreso haya acordado crear una Comisión permanente que tenga que ver con este tema de los valores; este tema tan complejo, tan esencial, tan estratégico, que tiene que ver con la necesidad de restaurar el tejido espiritual de la sociedad, allí donde ese tejido esté dañado. En esas zonas dañadas confluyen todas las dimensiones del problema: el culto estúpido a la seudocultura yanqui, la frivolidad del colonizado, los retrocesos éticos, la corrupción, el racismo. [...] En los productos de la industria yanqui del entretenimiento, aun en los que nos parecen más inofensivos, hay lecciones permanentes, intravenosas, de capitalismo, de la ética de vencedores y perdedores, del culto al hombre de éxito, que es el culto al dinero.” (Prieto, 2008)

que, como *33 y 1/3*, se declararon defensoras de una “política de lo personal”, en tanto ese giro hacia lo subjetivo y sus retóricas de la intimidad fue con frecuencia asociado a la ética individualista propia del neoliberalismo⁹.

Por otro lado, como hemos visto, esos nuevos medios tecnológicos significaron para el colectivo *33 y 1/3* no sólo el acceso a una cultura global y a una literatura en inglés que no se limitaba a los clásicos, sino que también facilitaron el ingreso de autores cubanos exiliados o prohibidos en la isla, de lo cual resulta que la propuesta de la revista fue un desafío no solo a las políticas de control de los contenidos extranjeros sino también un desafío a las definiciones oficiales de la literatura nacional y de su archivo. Por último, la reivindicación de la “literatura clase Z” y del lugar del lector en su legitimación también constituyeron tomas de posición novedosas en un país en el que el permiso de publicación, la evaluación de la calidad de lo publicado, la vinculación de la literatura a la formación ciudadana y, en general, el acceso al libro, estuvieron históricamente supervisadas por las instituciones culturales estatales bajo la forma de políticas de premiación en concursos, talleres literarios y actividades relacionadas a la promoción de la lectura. Además de las transformaciones en la figura del lector, la revista da muestras de que también la figura del escritor se ha modificado: colocándose por fuera de esas políticas culturales estatales, su identidad se

9 Así, por ejemplo, en un ensayo escrito en 2003 sobre la nueva narrativa latinoamericana, Jorge Fonet, director del Centro de Investigaciones Literarias de Casa de las Américas señala, con cierta alarma, que “[n]o deja de resultar interesante la percepción del tránsito de lo público a lo privado, de lo colectivo a lo individual, del nosotros al yo, y su posible relación con la ‘fiebre privatizadora mundial’. Si hemos entendido bien, resulta que nos hallamos ante una suerte de síndrome literario neoliberal.” (2005, 6)

define ahora por su capacidad de entender los lenguajes del presente (de ahí que la idea de “generación” aparezca una y otra vez), pero también por su inscripción dentro de una cierta tradición “negativa” de la literatura cubana que se caracteriza por rehuir de toda “nostalgia del origen” (Sánchez Mejía, 2013, 191). Las páginas de *33 y 1/3* recogen estas tensiones y conflictos que se agudizarán en los años que siguen: en ella se leen, como en una caja de resonancias, los signos de un desfase entre instituciones estatales y sociedad civil que no es ajena a la transnacionalización de la cultura, su impacto en las subjetividades y en las demandas de participación en la esfera pública.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Ferrari, Guillermina. *Comunidad y cultura en la Cuba postsoviética*. Madrid: Verbum, 2017.
- Dorta, Walfrido. “Discursos (pos)nacionales, política de (des)autorización y terrorismo literario: la poesía no lírica de los escritores del grupo *Diáspora(s)*.” En: Cabezas Miranda, Jorge (ed.), *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002)*. Barcelona: Linkgua, 2013, 43-51.
- Espina, Mayra. “Reforma y emergencia de capas medias en Cuba”. En: *Nueva sociedad*, 285, 2020, 108-121.
- Fornet, Jorge. *Nuevos paradigmas en la narrativa latinoamericana*. Maryland: Latin American Studies Center, University of Maryland, 2005.
- Garbatzky, Irina. “De nuevo, el future: presentación al *dossier* ‘El futuro ya llegó: Inscripciones del archivo post-soviético en Cuba’”. En: *Cuadernos del CEL*, 2016, 2 (I), 2016, 32-40.

- Hansing, Katrin y Optenhögel, Uwe. “Cuba: las desigualdades se tornan visibles. Consecuencias de la economía de escasez y reformas”. En: *Nueva sociedad*, 255, 2015, 4-18.
- Huyssen, Andreas *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.
- Kumaraswami, Par. *The social life of literature in Revolutionary Cuba: narrative, identity, and well-being*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Kumaraswami, Par. “Cultural policy, literature and readership in revolutionary Cuba: the view from the 21st century”. En: *Bulletin of Latin American Research*, 26 (1), 2007, 69-87.
- Leigh Farrell, Michelle. “Piracy, Access, and Production in Cuba’s Media Distribution Platform El Paquete Semanal: The case of MiHabanaTV”. En: *A contracorriente*, 16. 3, 2019, 403-426.
- Loss, Jacqueline. *Dreaming in Russian. The Cuban Soviet Imaginary*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- Luis, Carlos. “Crónicas de un reencuentro”. En: *Encuentro de la cultura cubana*, 21-22, 2001, 52-56.
- Morejón Arnaiz, Idalia. “Pater familias por una literatura menor: la poética conceptual del grupo Diáspora(s)”. En: *Revista Brasileira do Caribe*. XVI (30), 2015, 195-205.
- Padilla Cárdenas, Gilberto. “El factor Cuba. Apuntes para una semiología clínica”. En: *Revista Temas*, 80, 2014, 114-120.
- Padilla Cárdenas, Gilberto. “El *Fight Club* de las revistas cubanas”. En: *Revista de la Universidad de México*, 162, 2017, 41-42.
- Prieto, Abel. “Palabras de Abel Prieto, ministro de Cultura, en la clausura del VII Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, en el Palacio de las Convenciones, el 4 de abril de 2008, “Año 50 de la Revolución”. Disponible

en: <http://www.cubadebate.cu/opinion/2008/04/07/necesitamos-dar-una-batalla-contra-los-modelos-coloniales-que-hoy-nos-contaminan/>. Consultado el 8 de octubre de 2020.

Puñales Alpízar, Damaris. *Escrito en cirílico. El ideal soviético en la cultura cubana posnoventa*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012.

Recio Silva, Milena. *La hora de los desconectados. Evaluación del diseño de la política de 'acceso social' a Internet en Cuba en un contexto de cambios*. Informe final del Concurso CLACSO-Asdi 2013. Disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20131219083409/Recio_trabajo_final.pdf. Consultado el 7 de octubre de 2020.

Rojas, Rafael. *La vanguardia peregrina. El escritor cubano, la tradición y el exilio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

S/A. “Suspenden presentación de revista *Desliz* y *33 y 1/3* en La Habana: nuestra postura”. En: *DesLiz*, 2009. Disponible en: <https://revistadesliz.blogspot.com/2009/12/revista-desliz-1.html>. Consultado el 12 de septiembre de 2020.

Sánchez Mejías, Rolando. “Olvidar *Orígenes*”. En: Cabezas Miranda, Jorge (ed.), *Revista Diáspora(s): Edición Facsímil (1997-2007)*. Barcelona: Linkgua, 2013, 190-192.

Silva, Guadalupe. “La política visual y editorial de la Revista *Diáspora(s)* a través de sus cubiertas y manifiestos”. En: *Ístmica. Revista de la Facultad de filosofía y letras*, 22, 2018, 11-28. Disponible en: <https://doi.org/10.15359/istmica.22.1>. Consultado el 13 de septiembre 2020.

Torres, Ricardo. “¿Cuba se reforma otra vez?”. En: *Nueva Sociedad*, 282, 2019. Disponible en <https://nuso.org/articulo/cuba-economia-socialismo-reformas-capitalismo/> Consultado el 3 de septiembre de 2020.

Yoss. “Lo que dejaron los rusos”. En: *Revista Temas. Cultura, ideología, sociedad*, 37-38, 2004, 138-144.

